



**Revista Aspas**  
ppgac - USP

DOI: 10.11606/issn.2238-3999.v8i2p98-108

## Artigo

---

# MOVIMENTO DE TEATRO RADICAL NOS EUA EM 1968: UMA ARTICULAÇÃO IMPOSSÍVEL

*RADICAL THEATRE MOVEMENT IN THE USA IN 1968:  
AN IMPOSSIBLE ARTICULATION*

*MOVIMIENTO DE TEATRO RADICAL EN LOS EEUU  
EM 1968: UNA ARTICULACIÓN IMPOSIBLE*

**Eduardo Luís Campos Lima**

**Eduardo Luís Campos Lima**

Bolsista Capes, jornalista e dramaturgo.  
Doutorando do Programa de Estudos  
Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade  
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da  
Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Esta  
pesquisa foi possível graças ao programa  
de estágio doutoral Fulbright/Capes.

## Resumo

Este artigo discute as possibilidades e impossibilidades da articulação de um movimento de teatro radical nos Estados Unidos. Em 1968, o diretor teatral R. G. Davis, fundador da San Francisco Mime Troupe, organizou o Festival de Teatro Radical em São Francisco, convidando os grupos El Teatro Campesino e Bread and Puppet a integrar as atividades. Do debate realizado entre os diretores dos três grupos extraímos argumentos centrais para uma análise estético-política da tentativa de articulação entre eles, apontando as prováveis causas do fracasso da iniciativa.

**Palavras-chave:** Teatro radical, Teatro norte-americano, Movimentos sociais.

## Abstract

This study addresses the possibilities and impossibilities of the articulation of a radical theater movement in the USA. In 1968, theater director R.G. Davis, founder of the San Francisco Mime Troupe, organized the Radical Theatre Festival in San Francisco, inviting his fellow groups El Teatro Campesino and Bread and Puppet to attend the event. Based on the debate held between the directors of these three companies, we established the main arguments for a aesthetic-political analysis of the effort to articulate them, pointing out the probable causes of that failed attempt.

**Keywords:** Radical theatre, North-American Theater, Social movements.

## Resumen

Este artículo discute las posibilidades e imposibilidades de la articulación de un movimiento de teatro radical en los Estados Unidos. En 1968, el director teatral R. G. Davis, fundador de San Francisco Mime Troupe, organizó el Festival de Teatro Radical en San Francisco, que invitó los grupos El Teatro Campesino y Bread and Puppet. Del debate llevado a cabo entre los directores de los tres grupos, tomamos los argumentos centrales para hacer un análisis estético-político de la tentativa de articulación entre ellos, y señalamos las probables causas del fracaso en el intento.

**Palabras clave:** Teatro radical, Teatro norteamericano, Movimientos sociales.

Em 1968, o diretor e dramaturgo nova-iorquino Ron Davis já contava nove anos de atividade na San Francisco Mime Troupe (SFMT), que ele mesmo fundara após uma temporada de pesquisa na Europa. Lá ele estudara mímica e *commedia dell'arte*, formas que, no contexto de agitação política dos Estados Unidos nos anos 1960, foram refuncionalizadas por Davis com finalidade militante.

Ao longo de quase uma década, o coletivo passara da mímica pura, sem fala e apresentada em teatro fechado, à *commedia dell'arte* agitpropista, encenada em parques e praças da Área da Baía de São Francisco. Naqueles anos, o movimento estudantil fervilhava, puxado, sobretudo, pela recém-criada Students for a Democratic Society (SDS), organização que se espalhou por centenas de campi no país inteiro e se notabilizou por suas manifestações contra a Guerra do Vietnã – a primeira de caráter nacional ocorreu em 1965 (BARBER, 2008). Na cidade de São Francisco, aliás, Davis fora um dos fundadores da organização, junto com Saul Landau, um colaborador do grupo.

Nas ruas, a trupe também encontrava como público massas de jovens animados pelo ascendente movimento hippie, militantes feministas e ativistas negros e mexicano-americanos (ou *chicanos*, como passaram a se identificar). Naquele momento, apesar de tensões já aparentes, parecia haver amplas possibilidades de aliança entre todas essas novas forças. Embora seus horizontes fossem muito díspares entre si, prevalecia um tom anti-imperialista geral, concretizado muito visivelmente na oposição ao envolvimento dos EUA na Guerra do Vietnã. Conforme aponta Fredric Jameson em sua interessante tentativa de periodização da década de 1960, os assim chamados “novos sujeitos” que entraram em cena naqueles anos demarcavam a falência das possibilidades concretas de atuação política da categoria de classe, mais universal e até então hegemônica (JAMESON, 1984). Tal impossibilidade histórica, determinada pelo sucesso do macarthismo em praticamente suprimir o Partido Comunista Americano da cena política em meados da década de 1950, combinava-se contraditoriamente com a ascensão dos movimentos de libertação do Terceiro Mundo e a Revolução Cubana.

O agitprop da SFMT assumira justamente a divisa de *teatro de guerrilha*. Pensador radical e próximo do marxismo, Davis conhecia bem a Revolução Cubana e adotara, ao menos naqueles anos, alguns princípios guevaristas.

O programa político do grupo, dessa forma, assumia como compromisso não trabalhar “pela arte ou por dinheiro, mas começar a trabalhar pelas pessoas e pela transformação social” (SAN FRANCISCO MIME TROUPE apud MASON, 2008, p. 13). A atuação em espaços abertos da cidade também se inscrevia nessa estratégia: como não deveria haver diferenças significativas entre artistas e público, tanto na sociedade quanto no jogo cênico, a ideia era que gradualmente outros coletivos se constituíssem.

A articulação com outros grupos teatrais com programa semelhante foi uma das táticas adotadas pela SFMT. E por isso, naquele mês de setembro de 1968, a trupe sediou – usando o espaço cedido pelo San Francisco State College – o Radical Theatre Festival. O encontro reuniu, além da própria SFMT, os grupos Bread and Puppet Theater, de Nova York, e El Teatro Campesino, àquela altura instalado em Del Rey (Califórnia). Como coparticipantes, também estiveram presentes o Gut Theater, constituído por porto-riquenhos do Harlem, em Nova York, e o Berkeley Agit-Prop Inc., de Berkeley, Califórnia.

Tentei criar um movimento a partir de três, talvez cinco, pequenos grupos – assumindo que deveríamos seguir Che – “Um, dois, três Vietnãs”, “Um, dois, três teatros radicais”. Foi um pouco exagerado, dadas as limitações nos EUA – o Império – a um título tão excessivo. Mas... Por que não tentar subir às alturas em vez de entrar no jogo liberal do auxílio das fundações e ficar dentro dos limites do suborno sistêmico de praxe? (Informação verbal)<sup>1</sup>

A escolha dos participantes não foi casual. O Bread and Puppet Theater, fundado pelo alemão Peter Schumann em 1960-61, propunha um teatro radicalmente anticomercial, materializado em apresentações em espaços comunitários ou na rua. Os bonecos a que o nome do grupo se refere eram na verdade esculturas monumentais, feitas de *papier-mâché* e operadas pelo elenco, que poderia somar até cem atores. Na segunda metade da década de 1960, o Bread and Puppet começara a fazer peças diretamente relacionadas à Guerra do Vietnã, além de publicar materiais com temática crítica.

Os *chicanos* do ETC reuniam diferentes vertentes da política radical daqueles anos. Criado como braço artístico do United Farm Workers (UFW,

---

1. Depoimento concedido ao autor em 8 de abril de 2017, por telefone.



sindicato dos trabalhadores do campo), o grupo apresentava esquetes sobre a situação do proletariado rural da Califórnia, majoritariamente de origem mexicana e com vínculos precários com a sociedade estadunidense. Na Greve da Uva, que causou enorme prejuízo aos produtores de vinho da Califórnia, o ETC integrou a grande peregrinação de Delano a Sacramento, capital do estado. Em 1967, entretanto, o grupo se mudou para Del Rey, onde estabeleceu um centro cultural comunitário, e deixou de pertencer ao UFW. As apresentações em contexto urbano e a própria mudança nos horizontes fizeram com que o ETC passasse a abordar outros temas, como a Guerra do Vietnã, os problemas da educação excludente, o abandono das raízes culturais e a sede por assimilação à sociedade anglo-saxônica. Luis Valdez, o fundador do grupo, havia sido ator da SFMT durante alguns meses antes de se mudar para Delano – e carregara consigo a *commedia dell'arte* política que Davis havia desenvolvido.

O Gut Theater era um coletivo de porto-riquenhos do East Harlem, em Nova York, criado por Enrique Vargas. Suas peças lidavam com as mazelas da vida dos latinos nos EUA: violência policial, crime e drogas. O grupo trabalhava com esquetes curtas, geralmente de abordagem direta das contradições sociais em discussão.

O último participante, o Berkeley Agit-Prop Inc., era o braço cultural da SDS de Berkeley, na Califórnia. Isso significava participação em atos políticos, marchas e assembleias animadas pela organização, geralmente com a apresentação de esquetes sobre os temas dos encontros e a composição e execução de canções para os protestos.<sup>2</sup>

Foram cinco dias de encontro. A atividade de abertura foi um desfile no campus da San Francisco State, reunindo todos os participantes do festival. A partir de então, foram realizadas oficinas de *commedia dell'arte*, de música para teatro e de produção de máscaras; os grupos apresentaram peças de seu repertório e fizeram ensaios abertos; houve projeção de filmes sobre o trabalho dos coletivos e painéis com debate sobre temas relacionados ao teatro radical.

---

2. As informações sobre o encontro foram todas extraídas da publicação feita pela San Francisco Mime Troupe em 1969 (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969).

Uma das mesas de discussão, que reuniu os diretores dos três principais grupos, deu origem a uma brochura impressa pela SFMT em fevereiro do ano seguinte (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969). O registro do debate aponta algumas das razões pelas quais a estratégia guevarista de Davis não poderia prosperar naquela conjuntura.

O debate entre Davis, Valdez e Schumann foi mediado pelo ator, diretor, crítico teatral e acadêmico especializado em teatro brechtiano Juris Svendsen. A pergunta inicial, a ser respondida por cada um deles, girava em torno dos significados de “teatro radical” e de como os trabalhos dos grupos se relacionavam com eles.

De início, Davis já apresenta a ideia de que, para sobreviverem, os grupos de teatro radical precisavam se unir:

Reunindo esses três grupos, estabelecemos a existência do movimento, fazemos um manifesto, um tipo de camaradagem bem como um tipo de conversa. Mas a gente não deve ser daqueles amigos que não veem diferenças e não se criticam de formas bem apropriadas. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 16, tradução minha)

Então parte para sua análise do trabalho e das propostas do Bread and Puppet. Menciona o caráter monumental dos bonecos e a sofisticação de escultor com que Schumann os faz. Mas diz que ele é mais escultor que diretor de teatro, embora reconheça no grupo algo de profundamente brechtiano e medieval. Do ponto de vista político, afirma Davis:

Com Schumann, vejo coisas muito fortemente pacifistas, muito religiosas/místicas. Com algumas delas eu não concordo. Não acredito que eu ainda seja um pacifista, não sei se já fui. A apresentação de ontem<sup>3</sup> não foi pacifista. Foi muito mais forte, mas não sei se Schumann acredita na defesa vietcongue de seu próprio país como uma necessidade absoluta. Acho que temos que lidar às vezes com o seguinte: “Você acha que a guerra é ruim *per se*?” Ou você entende que as guerras de libertação nacional são uma necessidade absoluta – que revoluções em países dominados pelo imperialismo americano são a única forma de se livrar do imperialismo americano? O pacifismo não funciona no Vietnã, foi tentado pelos budistas e é uma coisa maravilhosa, mas não é capaz de

---

3. *Reiteration*, que Schumann descreve como “a mais longa produção baseada em *Um homem diz adeus para sua mãe*”, uma peça de rua.

deter os bombardeiros americanos, não é capaz de deter as armas americanas e não é capaz de deter a esfolia americana. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 17-18, tradução minha)

Quando chega sua vez de comentar o trabalho dos colegas, Schumann diz que uma forma de o fazer é abordando o que eles disseram sobre o Bread and Puppet e, então, contrastar com as perspectivas dos outros grupos. E faz isso contando um pouco de suas próprias intenções e caminhos artísticos. Salta aos olhos, em seus comentários, que as relações entre arte e política estão, para ele, em um nível muito menos imediato. Enquanto Davis fala em guerrilha, libertação nacional e imperialismo, Schumann emprega uma terminologia muito mais conceitual:

A Mime Troupe e o [El Teatro] Campesino tem muita teatralidade e esse é seu trabalho. Nisso está sua mensagem e nisso está seu amor. Conosco certamente não é esse o caso, a peça geralmente se desenvolve a partir de uma oficina: depois de trabalhar com as pessoas por um tempo, você chega ao ponto em que você junta tudo e coloca diante das pessoas. [...] O que eu sinto que unifica diferentes teatros como os nossos? (A propósito, eu não gosto particularmente do termo “teatro radical”. Sinto que é um termo qualitativo que não se aplica muito a nós.) Mas todos nós sentimos que o teatro tem que ter algo tão simples como um propósito, entende? (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 22, tradução minha)

Em momento seguinte da discussão, Svendsen pergunta sobre o método criativo de Schumann:

Svendsen: De certa forma, você é escultural na medida em que seus recursos são esculturais – pessoas e objetos. Mas seu método é musical e aí isso se torna ainda mais contraditório. Por que você usa o silêncio se você também é um músico? Suspeito que você seja um alquimista ou um mágico, não um revolucionário; um Paracelsus. Então por que o silêncio se seu método é musical, barroco?

Schumann: É verdade. A primeira peça é um pedaço de música barroca, um concerto. Sua mensagem é, em parte, ser um pedaço de música como esse, se você apenas a ouvisse e não visse nada. Eu acho que você captaria a mensagem na mesma medida se olhasse para ela. Porque é uma composição musical com esses poucos recursos musicais, uma

pequenina melodia; o silêncio e algumas falas. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 27, tradução minha)

Embora Schumann exponha, em outras partes, procedimentos de trabalho típicos do teatro de agitação e propaganda, salientando, por exemplo, o fato de que a criação da peça em debate fora fruto da demanda da comunidade do East Harlem, percebe-se em suas ideias que a política, em seu grupo, deve ser mediada de forma sofisticada pela arte exigente. Claramente, Schumann não demonstra a intenção de enveredar pelo teatro de guerrilha do tipo praticado pela SFMT. Seu campo de atuação é o modernismo dos últimos trabalhos de Brecht, em diálogo forte com o vanguardismo europeu. Os conteúdos de que trata – naqueles anos a Guerra do Vietnã era um dos temas candentes – podem ser os mesmos abordados pela SFMT e pelo ETC, mas ele o faz com a preocupação de discutir propostas estéticas e tradição artística. Schumann declara que não se deve fazer arte sem um propósito – rejeita, pois, a arte pela arte –, mas não descarta a arte como campo de cultivo humano. Quer, antes, transformá-la.

Em certa medida, o que se estabelece entre Davis, Schumann e Svendsen é um diálogo de surdos. Entre Davis e Luis Valdez, entretanto, a conversa se dá nos mesmos termos políticos e artísticos. No primeiro dia do evento, Valdez oferecera um *workshop* intitulado “O teatro dos trabalhadores e o movimento socialista”. Ele havia participado de uma brigada para Cuba e conhecera um pouco do pensamento político da esquerda latino-americana. No movimento *chicano*, circulavam com destaque as ideias socialistas e marxistas, embora não fossem hegemônicas. No entanto, apesar de falarem a mesma língua, Valdez e Davis também não se entendiam.

Desde sua primeira intervenção, Valdez destaca que o “teatro acadêmico” não correspondia a suas aspirações como jovem estudante: “Não tem ‘ay, iay, iay’s’ [sic] no teatro acadêmico. Eu me deparei com alguns mexicanos – os estereótipos racistas de Tennessee Williams, o Eugene O’Neil é pior, sabia? Não tem ninguém, ninguém” (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 19, tradução minha). Embora ele mencione que a SFMT atraiu sua atenção e vontade de participar e faça comentários muito elogiosos ao trabalho do grupo e também ao do Bread and Puppet, o cerne de seu discurso é realmente a barreira existente entre um jovem *chicano* e o teatro estadunidense.



Há coisas mortas nessa sociedade, elas estão morrendo à nossa volta o tempo todo. Cascas, pedaços do passado que não se soltam. Algumas pessoas ainda vivem em 1920, ainda acham que *Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, é uma peça realmente fantástica. Mas não é, é uma peça racista. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 21, tradução minha)

Mais à frente, Valdez apresenta o que espera do futuro, no que concerne aos rumos do teatro – e do movimento – *chicano*.

Os chicanos estão passando por diferentes fases agora, e acho que, ao nos expressarmos para o nosso próprio povo, passaremos por algumas etapas artísticas, etapas de propaganda, e cresceremos. Há todo tipo de espaço [a ocupar]. Temos que fazer filmes, publicar nossos próprios livros. Não tem um único romance que valha alguma coisa. Nem uma única peça foi publicada por um mexicano ou por um assim chamado mexicano-americano nesse país. Nenhuma! Não tem filmes, programas de TV. Veja, nós temos esse problema enorme – um problema cultural, eu quase ia dizendo, mas não se trata disso. A cultura vive, sobrevive. Apenas não se expressou da forma que esse país se acostumou a ver. Mas o povo no *barrio* gosta. Nosso trabalho envolve traduzir o orgulho cultural em ação política. (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 33, tradução minha)

Fica claro que o programa de Valdez para o teatro *chicano* – movimento cultural que ele encabeça até hoje, 50 anos depois – privilegiava a inserção dos artistas *chicanos* no sistema cultural já existente nos Estados Unidos. Embora fale em socialismo e em revolução, Valdez tem no horizonte mais próximo a disputa por espaços na sociedade estadunidense, em especial na indústria cultural e na esfera acadêmica. Afinal de contas, era nesses espaços que transitava o ETC, depois de deixar a institucionalidade do sindicato e transladar-se para a cidade. Seu público deixara de ser o trabalhador rural, desesperado por um pagamento minimamente digno e pelos direitos civis garantidos apenas aos nascidos nos EUA, e passara a ser as gerações seguintes, já nascidas e criadas na sociedade estadunidense e ávidas por ocupar outras posições que não aquelas de seus pais e avós.

O debate se encerra com uma última pergunta, colocada por alguém da plateia: “a quem o teatro de vocês é dirigido?”. Davis responde que seu teatro se dirige a brancos de classe média, já que todo mundo do grupo é branco e de

classe média. Aqui, ele retoma uma linha de argumentação que já havia apresentado, dizendo que para ser realmente capaz de apontar direções políticas para seu público é preciso que haja consonância – de classe – entre o elenco e os espectadores. Por isso ele diz que não pode querer se dirigir senão a brancos de classe média. Já Peter Schumann responde que quer fazer teatro para todos, em toda parte. (“Ele é um internacionalista, veja”, brinca Davis, ao que Schumann responde: “Não, eu quero dizer que não quero me apresentar apenas para brancos de classe média. Tentamos nos apresentar em qualquer lugar que pudermos.”) Valdez evita responder a pergunta diretamente, mas compara o teatro que deseja fazer com uma dança de guerra indígena, que prepare para a batalha, “no gueto ou em outro lugar”. Completa: “algum tipo de reafirmação do grupo, isso é o teatro.” (SAN FRANCISCO MIME TROUPE, 1969, p. 44, tradução minha)

Ficam claras três posições distintas com relação ao público a ser alcançado. Davis demonstra uma preocupação de classe (articulada com a questão racial apenas porque, àquela altura, ele, sendo branco, já não poderia manifestar o desejo de se dirigir a um público de pessoas não brancas), enquanto Schumann manifesta uma visão mais universalista. Valdez, obviamente, já falava desde o começo da posição de alguém que faz um teatro voltado a um grupo étnico específico. Do ponto de vista da produção, houve a concordância, ao longo do debate, de que a SFMT e o Bread and Puppet não pretendiam fazer teatro comercial – o que apontava para a necessidade de uma articulação entre artistas e público com vistas à constituição de circuitos não mercantis de circulação das artes. Mas Valdez declarou, conforme já mencionado, que os *chicanos* precisavam ocupar todos os espaços disponíveis na indústria cultural.

Temos, então, três níveis importantes de articulação necessária, sem a qual a constituição de um *movimento de teatro radical* seria inviável: forma de produção, público e perspectiva artística. Em nenhum dos três níveis havia acordo entre os três diretores. O resultado, obviamente, foi que tal movimento jamais se constituiu. No ano seguinte, Davis se viu forçado a deixar o grupo que ele próprio fundara, depois de perceber que a entrada de uma grande quantidade de artistas jovens, não afinados com suas próprias perspectivas artísticas e políticas, havia tido impacto significativo sobre a trupe – o que inviabilizaria a

necessária reflexão quanto aos caminhos a trilhar dali em diante, já que o quadro político estadunidense se transformava rapidamente (informação verbal)<sup>4</sup>.

Peter Schumann e seu Bread and Puppet se instalaram em um sítio em Vermont e continuaram produzindo suas peças sem recorrer ao esquema do teatro comercial nem à busca sistemática de apoio das grandes fundações do país. Até hoje desempenham trabalho primoroso política e artisticamente, abordando sempre os temas mais espinhosos da conjuntura nacional e internacional.

Luis Valdez e o ETC mudariam uma vez mais de cidade, instalando-se definitivamente em San Juan Bautista (também na Califórnia) em 1971. Cada vez mais afastado da UFW e fazendo turnês por faculdades e teatros de todo o país, o grupo acabou ingressando no sistema de financiamento das grandes fundações – e no teatro comercial. A grande peça do teatro *chicano*, *Zoot Suit*, escrita por Valdez em 1979, estreou com sucesso em Los Angeles e depois chegou à Broadway. Em 1981, uma versão cinematográfica foi dirigida pelo próprio Valdez – que continuaria, ao longo dos anos 1980, fazendo filmes em Hollywood, como seu grande sucesso *La Bamba*, de 1987.

## Referências bibliográficas

- BARBER, David. **A hard rain fell**: SDS and why it failed. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2008.
- JAMESON, Fredric. Periodizing the 60s. **Social Text**, Durham, NC, n. 9-10, p. 178-209, 1984.
- MASON, Susan Vaneta. **The San Francisco Mime Troupe Reader**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008.
- SAN FRANCISCO MIME TROUPE. The panel discussion on radical theater. In: SAN FRANCISCO MIME TROUPE. **Radical Theatre Festival**. São Francisco: San Francisco State College, 1969. p. 16-44.

Recebido em 26/10/2019

Aprovado em 27/11/2018

Publicado em 06/05/2019

---

4. Depoimento concedido ao autor em 8 de abril de 2017, por telefone.